Margarida», és quan el riu, l'element aigua, hi és més present. Precisament quan es difumina, al principi i al final, quan les coses no semblen ser el que són, l'ull del viatger mira el riu i el busca. Després hi és tant, és tan present, que l'esguard de Magris se'n va cap a les ciutats, les cases i les vides dels pobles i les persones que també són part de la història del riu, o són el riu.

El Danubi esdevé símbol de les cultures que han nascut a la seua vora i mentre «el Rin és Sigfrid, la *virtus* i la puresa germànica, la fidelitat nibelúngica, l'heroisme cavalleresc i l'amor impàvid del fat de l'ànima alemanya. El Danubi és la Pannònia, el regne d'Àtila, la marea oriental i asiàtica que, al final del *Cant dels Nibelungs,* arrasa el valor germànic». En aquest context «el Danubi és la Mitteleuropa alemanya-magiar-eslava-romànica-hebraica». Aquest debat de l'Europa Central que ha preocupat Magris des del seu primer llibre, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, recorre tota l'obra. Arribats a aquest punt, ens hem de parar a pensar en el moment en què el llibre fou escrit. Quan Magris va escriure *El Danubi*, l'any 1986, l'URSS ja havia entrat en crisi, però no s'havia desfet, tampoc havia caigut el mur de Berlín i el polvorí de Iugoslàvia no havia esclatat. Per això pot escriure encara «Iugoslàvia […] és l'hereva de l'àguila bicèfala, del seu Estat supranacional i complex, de la seva funció intermèdia i mediadora entre Est i Oest, entre móns i blocs polítics diversos o contraposats». Les reflexions de Magris sobre l'Europa Central, arrelen en la història de l'Imperi dels Habsburg i del segle XX per mirar cara a cara el moment en què escriu, per això cal pensar quan foren escrites. Com deia en una ocasió Pedrag Matjevevic, «La Mitteleuropa è un termine ambivalente "*che significa tutto e il contrario di tutto*", ricorda non senza malizia l'autore di *Danubio*. Claudio Magris suggerisce di specificare, ogni volta che se ne parla, a quale epoca storica ci si riferisce».

Mentre el relat avança, al costat d'aquestes reflexions sobre el riu, sobre les fronteres de l'Europa Central, desfilen personatges marginals i protagonistes de la història, així com, sobretot, els escriptors als quals Magris sempre retorna: Celan, Canetti, Musil, etc. El llibre, el viatge, esdevé, com dèiem al principi, una obra de dimensions immenses com els 2888 quilòmetres del riu, que convida a tornar-hi una i altra vegada, precisament per la seua complexitat. El lector que desconega alguna de les obres dels autors que Magris cita més sovint, se sent impel·lit cap a noves lectures. *El Danubi* fa també aquesta funció cabdal dels bons llibres: fer-nos-en llegir d'altres, conèixer nous móns i això al remat és el que més compta. El viatge de Magris és també el viatge d'un lector pels territoris on neix la literatura que estima, i aquesta passió per la literatura s'encomana.

Pau Sanchis i Ferrer

Sandro PENA
Algo de fiebre
Traducció di Luis Antonio de Villena, Valencia: Pre-textos, 2002

«Algo de fiebre *es, sin duda, un libro autobiográfico, donde lo que esencialmente cuenta — entre la belleza — es la geografía del deseo.*» Ha, senz'altro, ragione Luis Antonio de Villena: Penna è forse l'unico poeta del '900 italiano che ha voluto affidare la

VISIT…

propria personalità anancastica ad una meravigliosa Voce di sensualità e tenerezza; l'unico che, apertamente ma senza drammatismo esagerato, ha saputo trasformare ciò che di ossessivo aveva la sua propensione omosessuale in una poetica superiore dei sensi.

La presente traduzione spagnola di *Un po' di febbre*, unica opera penniana in prosa, non rischia di allontanarsi troppo dall'originale, anzi cerca di trasmettere fedelmente il suo tessuto semantico globale e di riprodurne perfino la disposizione tipografica del testo. Sfogliando il libro, troveremo molte frasi come: «El aire es fresco y terso bajo una luz aún segura» (*Aspectos de Milán*, p. 82), che corrisponde all'italiana: «L'aria è tersa e fresca sotto una luce ancora sicura», in cui la trasmissione letterale può essere a piena ragione giustificata, soprattutto se dietro, amatori di Penna che siamo, volessimo immaginare una specie di *révérence* linguistica del traduttore rispetto all'autorità del testo. Gli esempi di questo tipo sono abbondanti all'interno della raccolta e grazie ad essi forse, a prima vista, la traduzione di Villena non risulta sospettosa. E tuttavia, leggendo i racconti penniani in spagnolo, noteremo d'essere ostinatamente accompagnati da una vaga sensazione di manchevolezza, di qualcosa che viene meno alle nostre aspettative di armonia discorsiva.

> Ma tutti ci si poteva poi rivedere, era quasi certo, al passeggio del «corso».
>
> Pero era casi verdad que a todos podías volverlos a ver paseando por la *carrera* o calle principal. (in *Perugia*, p. 58)

Se, da una parte, tra le due frasi sopracitate esiste un'incoerenza di tipo grammaticale e semantico (Dal punto di vista grammaticale, qui la particella «ci» italiana ha un valore non locutivo, ma pronominale, per cui l'intero costrutto «tutti ci si poteva poi rivedere», benché impersonale, non esclude dall'azione di «rivedersi» la voce che narra; significa pertanto «tutti ci potevamo poi rivedere» e non, come vuole la traduzione, «tutti si potevano poi rivedere», che elimina la partecipazione del soggetto narrante all'evento descritto. Dal punto di vista semantico invece, l'espressione «era quasi certo», anche per la presenza dell'avverbio «quasi», rimanda alla «sicurezza» dell'azione e non alla sua «veracità», come risulta dalla variante di Villena), d'altra parte esiste tra di esse un'altra differenza, piuttosto implicita, che è di ordine essenzialmente stilistico: ciò che si potrebbe chiamare continuità melodica della frase penniana manca nella sua corrispondente spagnola, dovuto forse alla poca attenzione che Villena ha attribuito al fattore interpunzione. Generalmente, nel testo italiano esso è un elemento fortemente soggettivo, e pertanto svolge un determinato ruolo di espressività: la particolare posizione delle virgole (nei racconti di Penna esse rinchiudono e non staccano, abbracciano e non delimitano), ha il compito di seguire la traiettoria dello stesso pensiero dell'autore, di ciò «che sbuca inatteso da un'altra feritoia della mente» [C. GARBOLI, *Penna papers*, Milano: Garzanti, 1996, p. 10]; in quanto mezzo formale, essa esprime il rapporto di simultaneità tra causa ed effetto, tra segno e referente del segno. Si tratta di un procedimento stilistico, che nella lettura globale del testo corporizza una vaga, ma comunque percepibile e costante sensazione di leggerezza; agisce a livello prosodico, e salva la continuità e la coerenza non solo della forma, ma anche e soprattutto del movimento mentale in essa contenuto. La forma penniana s'ondula al ritmo del pensiero. In questo senso il gesto, magari privo di oggettività operativa, con cui Villena ri-ordina e, quindi, appiattisce l'apparente dispersività semantica dei costrutti penniani (nell'esempio appena commentato la punteggiatura praticamente manca), finisce per frastornare l'essenza ritmica del fondo psicologico, il quale aspira a significarsi attraverso la forma. Proprio la peculiare disposizione delle virgole

all'interno delle frasi penniane è quella che garantisce l'equilibrio tra intenzione espressiva dell'autore e testo, tra movimento mentale e registrazione grafica; le origini «sensazionali» del procedimento operativo di Penna (in sede critico-letteraria, a tale proposito, si parla di Penna come «istintivamente impressionista», Gianni POZZI, *La poesia italiana del Novecento*, Torino: Einaudi, 1970, p. 321) perdono il loro peso costitutivo, una volta sottovalutata l'importanza dell'elemento figurativo.

La funzione ignorata della punteggiatura penniana, e di conseguenza la sua alterazione nel testo spagnolo, riduce la coesione melodica all'interno delle frasi ad una specie di concatenamento di sintagmi autonomi («Un'altra volta invece, entrando in negozio, mi sentii dire da mio padre[…]»: «Pero, sin embargo, otra vez, entrando en la tienda, oí decir a mi padre […]» [*Perugia*, p. 58]), oppure porta alla confusione interpretativa in costrutti come: «Quando sparve nel buio, questa volta davvero io e l'amico ci sentimmo soli»: «Cuando desapareció en lo oscuro, esta vez de verdad, su amigo y yo nos sentimos solos.» (*Sur*, p. 131), dove il «questa volta davvero» del testo italiano si riferisce a «io e l'amico» e significa «allora», mentre in quello castigliano, in quanto parte di un inciso, spiega ulteriormente il «Cuando desapareció en lo oscuro», e indica pertanto il risultato finale di una stessa azione che fino a quel momento non era arrivata a concludersi. E un altro esempio ancora, che verrebbe a riconfermare l'esplicita volontà di Penna di completare la struttura formale dei propri racconti attraverso questa corrispondenza metodologica tra punteggiatura e corpus narrativo: «Venivo dalla Venezia e quando, sceso davvero alla "Centrale", avevo appena fatto quattro passi verso la dimora di mio zio […]»: «Venía de Venecia, y cuando acababa de bajarme en la Central, apenas había dado cuatro pasos hacia el domicilio de mi tío […]» (*Aspectos de Milán*, p. 81): nel caso concreto, la disposizione delle virgole garantisce e materializza non solo la coesione tra gli elementi proposizionali a livello soprasegmentale, ma anche la loro intenzionata funzionalità a livello sintattico e referenziale: da un lato non viene rispettata da parte del traduttore la referenzialità grammaticale dell'avverbio «quando», il quale nel costrutto penniano non si riferisce all'inciso «sceso davvero alla "Centrale"», come vuole la variante traduttiva, ma riprende, dopo la seconda virgola, il «avevo fatto quattro passi […]»; d'altro canto, proprio per la mancanza d'equilibrio nella struttura referenziale, si vede modificata pure l'essenza temporale dell'azione di «scendere», che nel testo penniano indica un'azione compiuta e sperimentata in quanto tale, mentre in quello spagnolo rimanda semanticamente ad un'azione ancora in processo di compimento.

È soprattutto la forma, «prolungazione verbale del pensiero», delle frasi penniane, quella che rende così lirica la sua voce anche qui, nella sua unica opera in prosa. Per ritmo e per intonazione essa si addice perfettamente al resto della produzione poetica di Penna, e ricorda molto quel suo tipico andamento musicale e vagheggiante, «la musica di un vizio riscattato dal dolore», infinitamente tenero e leggero. «Sempre fanciulli nelle mie poesie», dice lo stesso poeta («Sempre fanciulli nelle mie poesie. / Ma io non so parlare d'altre cose. / Le altre cose son tutte noiose. / Io non posso cantarvi Opere Pie.», in Sandro PENNA *Poesie*, Garzanti, 1984, p. 305): se *Un po' di febbre* evoca la poesia penniana nella forma, lo fa pure per quel che riguarda il contenuto. Perciò è doveroso sottolineare che le frasi citate nel paragrafo anteriore presentano numerose scorrettezze anche dal punto di vista lessicale e semantico: il castigliano «otra vez» della prima, non corrisponde pienamente all'italiano «un'altra volta»; così come non corrisponde il «sin embargo» all'«invece» (quest'ultimo, presenza frequentissima nel testo spagnolo), e, soprattutto, l'espres-

sione «oí decir a mi padre» che non rende il valore dell'italiana «mi sentii dire da mio padre». Simili esempi di poca sollecitudine lessicale sono facilmente riscontrabili all'interno della traduzione: «Me esperaban [nieblas]» (in *Aspetti di Milano*, p. 81) per «Mi aspettavo [nebbie]»; «otras veces» (*ibidem*) per «altrove»; il valore dell'espressione italiana «tenere a qualcosa» in «Esso [il cane] teneva alla stima del pastore […]», soffocato nella rispettiva «Tenía que ver con la estimación del pastor […]» (*Tres luces*, p. 91). Grave mi sembra la traduzione del termino «fiumana», che si riferisce chiaramente alla moltitudine di gente (e che tra l'altro, nella tradizione letteraria italiana del XX secolo, rappresenta uno dei *topoi* contenutistici in voga) con il castigliano «inundación» in: «Io fuggo lentamente tutto questo e mi ritrovo di colpo tra la fiumana disciplinata e felice»: «Huyo lentamente de todo ello y me encuentro de golpe, otra vez, con la inundación disciplinada y feliz.» (*Aspectos de Milán*, p. 82); sua variante traduttiva più felice risulta invece il castigliano «turba» in: «[…] el pueblo milanés es incoloro, disciplinada turba […]» (*ibidem*).

Negligenza analitica sarebbe anche quella di trascurare i casi di imprecisione sintattica, (ad esempio il «Llegué a Milán» [p. 81], che non rende l'anteriorità del passato dell'italiano «Ero arrivato a Milano») i quali, benché siano meno frequenti all'interno dei racconti e benché, dal punto di vista analitico, causino un danno minore rispetto agli altri di natura espressiva e formale, pur sempre riconfermano l'insufficiente grado di profondità interpretativa della traduzione, rispetto alla complessità operativa del testo originale. In tale prospettiva, incomprensibile e ingiustificato rimane il motivo per cui vengono sottovalutati, da una parte, il valore particolare delle maiuscole all'interno della frase (come, nel racconto *Due Venezie*, le maiuscole in: «Guardavo, allora, ascoltavo senza capire, e cercavo amoroso un volto dai neri capelli ricciuti, dai neri occhi brillanti: un Italiano.» (p. 63), in «[…], lì finalmente arrivò l'Italiano dai neri ricciuti capelli […]» (*ibidem*), ed anche tutte le maiuscole che nello stesso testo designano i nomi di «Francesi, Inglesi, Americani, Tedeschi [che] ronzavano talmente intorno a me[…]» (*ibidem*), che nel testo tradotto sono state abolite); e, d'altra parte, tutti i casi in cui il pronome personale «io», presenza formale in Penna anche in casi di esplicitezza morfologica, come per esempio nella frase «In fondo io ritorno contento a riguardare il cane […]» del racconto *Tre luci* (p. 86), è stato soppresso in castigliano («En el fondo vuelvo contento a mirar al perro […]», *Tres luces*, p. 92). La traduzione stessa di alcuni pronomi si presenta a volte proprio scorretta, come nel caso del plurale del pronome personale femminile «esse», usato da Penna in funzione di complemento, che Villena ha reso con lo spagnolo «ése» in: «Ecco: molte parole intorno a me, una gran voglia di giocare con esse.»: «He aquí: muchas palabras en torno a mí, un gran deseo de jugar con ése.»(*Psicología personal*, p. 119). Sempre nello stesso ordine di ragionamento, preme rilevare una certa disattenzione ed arbitrarietà, sia nella trasmissione delle preposizioni, ad esempio in: «Io vorrei ora parlare di una mia cauta passeggiata, troncata da poche gocce di pioggia e più da uno spettacolo meraviglioso.»: «Quisiera hablar ahora de un cauteloso paseo mío, truncado por unas pocas gotas de lluvia y más de un espectáculo maravilloso.» (*Tres luces*, p. 89), dove la ripresa ingiustificabile della «de» finale al posto della preposizione «por» nella variante spagnola, finisce per dipendere erroneamente da «hablar de»; sia nella decisione di semplificare alcune delle loro forme articolate, specie in momenti in cui tale forma indica un determinato grado di inerenza semantica: «È dai tre ragazzi che devo cominciare.»: «Y [que] debo empezar con tres muchachos.» (*Psicología personal*, p. 119).

Poca attenzione al «fraseggio» e castrata libertà esecutiva si percepiscono al

momento di trasmettere frasi, stilisticamente complicate, come: «Ma ad un tratto saltò fuori un uomo dal mio secondo marinaio.»: «Pero al cabo de un rato un hombre escapó del segundo marinero.», (*Sur*, p. 132), o come «Affretto il mio passo felice, nemmeno curando gli incontri di occhi bellissimi a guardarmi.»: «Acelero mi paso feliz, observando al menos los encuentros con bellísimos ojos que me miran.» (*Los senderos*, p. 87), dove sono scorrette tanto la traduzione dell'avverbio italiano «nemmeno» con «al menos» (praticamente ne capovolge il significato), quanto la sostituzione del verbo «curare» (nel testo italiano col significato di «apprezzare»), ed alla fine viene ignorata la sfumatura semantica dell'intero costrutto «nemmeno curando gli incontri di occhi bellissimi a guardarmi»: «los encuentros con bellísimos ojos que me miran», in cui il termine «incontro» è stato impiegato da Penna col significato di «ciò che viene incontro», ciò che si presenta davanti al soggetto narrante (la preposizione «di» ne spiega ulteriormente tale impiego). Tra l'altro, in uno dei momenti di simile titubanza interpretativa, il traduttore ha deciso addirittura di prescindere da una parte del contenuto. Quella parte della frase seguente, che comincia immediatamente dopo la prima virgola, oltre a tutta la frase successiva fino al «È dai tre ragazzi […]», sono rimaste senza traduzione: «Devo dire che mi sono seduto lì sotto il monumento, dove tutti siedono, nel centro della piazza col caldo, stanco. Ma ho scelto male: nessuna importanza se è caldo, se seduto ero sotto il monumento. È dai tre ragazzi che devo cominciare.»: «Debo decir que me he sentado ahí bajo el monumento. Y que debo empezar con tres muchachos.» (*Psicología personal*, p. 119).

Scrive Garboli di Penna: «Il referente del linguaggio di Penna, ciò che il linguaggio di Penna rappresenta *sempre*, è una duplicità di rapporto con la vita […]: a un livello profondo, apertamente denunciato, c'è un rapporto di frustrazione che cambia inavvertitamente il segno e si costituisce, a un altro livello, grazie a valori che si direbbero d'"intonazione", come un rapporto di felicità.» (*cit.*, p. 86). Poco di tutto ciò potremmo sentire, leggendo la traduzione spagnola di *Un po' di febbre*. Se ho insistito molto sull'aspetto formale e sulla prosodia interna delle frasi, che nel loro insieme garantiscono «la determinazione e la coerenza di ogni avventura verbalizzata» (*ibidem*) è perché essi materializzano un'esigenza estetica, e soprattutto esistenziale, che disprezza il «forse» attributivo, ed ama «è»: Penna, «uomo strano» e poeta vanitoso, «è» colui che nei racconti «si spiega superbamente», senza drammatismo, e con molta dolcezza. Non è tanto *esa Italia limpia de capitalismo, donde la represión actúa al nivel burgués mucho más que al popular, y donde por ello surge una gente abierta y pobre y unos muchachos marginados, aburridos y fácilmente pansexuales* […], che, secondo Villena, Penna ci fa contemplare attraverso le proprie confessioni: è piuttosto «l'Italia sconosciuta, l'Italia anonima, vista dal treno che fugge» (*cit.*, p. 44), all'alba o nella penombra del giorno. È quell'Italia, che assaporiamo negli angoli della città o fra i sentieri della campagna, vicino agli *orinatoi* o sulla riva del mare: è l'Italia dei Fanciulli, del Piacere, della Vita.

Ed oltre a Pasolini (nella nota presentativa della traduzione assistiamo ad una quasi esclusiva *révérance* nei confronti di Pasolini-critico e amatore di Penna), è stato anche Garboli a percepire ciò che l'«eccessiva trasparenza» di Penna nasconde: «l'erotismo sempre perdente» non è il male, ma il sintomo; «non la ferita ma la suppurazione, il fetore, l'incurabilità della ferita che rende così diverso, abbandonato sull'isola, urlante di dolore, l'eroe» (GARBOLI, *cit.*, p. 83) dell'amore. Un narcisismo artistico come quello di Penna è facilmente giustificabile, ma difficilmente comprensibile. Ed è senz'altro difficilmente traducibile.

Elitza Popova